

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Filozofická fakulta

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Katedra estetiky



FILOZOFICKÁ FAKULTA  
UNIVERZITY KARLOVY  
V PRAZE

Bakalářská práce

Marie Taltynová

**Umění, avantgarda a kýč v díle Clementa Greenberga a Matei Călinescu**

**Art, avant-garde and kitsch in works of Clement Greenberg and Matei Călinescu**

Praha, 2011

Vedoucí práce: doc. Tomáš Kulka Ph.D.

## Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. Tomášovi Kulkovi Ph.D za vedení práce, za jeho čas, rady a připomínky. Můj vděk patří také Janě Pelánové, Anně Yamamoto a Natálii Rybalko za průběžné podněty k práci a za morální podporu.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou/rigorózní/dizertační práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V ...dne...*

*podpis*

## **Abstrakt**

Bakalářská práce *Umění, avantgarda a kýč v díle Clementa Greenberga a Matei Călinescu* se zabývá problematikou kýče ve vztahu k avantgardě, k současnému umění a k výtvarnému umění obecně. Primárně vychází z esejí *Avantgarda a kýč* od amerického kritika Clementa Greenberga a *Kýč* od rumunského literárního vědce Matei Calinescu. První část práce je věnována nastínění koncepce kýče těchto dvou teoretiků s důrazem na uvažování o původu a podstatě kýče. Druhá část práce se zabývá přehodnocením Greenbergova názoru, který považuje populární kulturu, oficiální kulturu a akademismus za kýč a vyzdvihuje avantgardu jako jediný hodnotný projev umění své doby. Na tomto základě se práce zabývá tím, proč se ve třicátých letech avantgarda jevila jako čistý protiklad kýče a proč oproti tomu dnes shledáváme, že určité tendence současného umění s kýčem spolupracují.

## **Klíčová slova**

kýč, výtvarné umění, avantgarda, současné umění, Clement Greenberg, Matei Călinescu, masová kultura, populární kultura, akademismus, politické umění, realismus, camp, institucionální teorie umění

## **Abstract**

Bachelor thesis *Art, avant-garde and kitsch in works of Clement Greenberg and Matei Călinescu* deals with kitsch in relation to avant-garde and to contemporary art, and to the visual arts in general. It is primarily based on the essay *Avant-Garde and Kitsch* by American critic Clement Greenberg and the essay *Kitsch* by Romanian literary scholar Matei Călinescu. The first part is devoted to outlining the concept of kitsch according to these two theorists, with an emphasis on the thinking about the origin and nature of kitsch. The second part deals with revising Greenberg's beliefs that condemn popular culture, official culture and academism for kitsch and highlights avant-garde as the only worthy manifestation of art of his time. On this basis, the work examines why avant-garde seemed like the pure opposite of kitsch in the thirties, and why to the contrary today we find that contemporary art is often influenced by kitsch.

## **Key words**

kitsch, visual arts, avant-garde, contemporary art, Clement Greenberg, Matei Călinescu, mass culture, popular culture, academism, political art, realism, camp, institutional theory of art

## Obsah

ÚVOD.....	7
1. PŮVOD A PODSTATA KÝČE.....	9
1.1.    Vznik a šíření kýče.....	9
1.2.    Základní charakteristiky kýče.....	12
1.3.    Etymologický původ a užívání pojmu „kýč“ .....	14
1.4.    Podstata kýče.....	15
1.5.    Problematika probíraných pojednání .....	18
2. KÝČ A UMĚNÍ.....	20
2.1.    Avantgarda .....	22
2.2.    Akademický kýč .....	25
2.3.    Realistický kýč.....	28
2.4.    Typický kýč.....	29
2.5.    Modernistický kýč .....	30
2.6.    Současné umění .....	32
2.6.1.    Camp.....	32
2.6.2.    Institucionální teorie umění .....	35
2.6.3.    Skepse ke „camp spirit“ .....	36
ZÁVĚR .....	38
BIBLIOGRAFIE.....	41
INTERNETOVÉ ZDROJE.....	43
OBRÁZKOVÁ PŘÍLOHA .....	44

## ÚVOD

Cílem mé práce je představit dva relevantní názory dvacátého století na to, co je kýč a pojednat o tomto fenoménu z různých možných hledisek, zvláště pak ve vztahu k umění obecně, k avantgardě a k současnému umění. V první části práce budu při analýze fenoménu kýče vycházet z esejí: *Avantarda a kýč*<sup>1</sup> od amerického uměleckého kritika Clementa Greenberga a *Kýč*<sup>2</sup> od rumunského literárního vědce Matei Călinescu. Zaměřím se na otázky týkající se původu kýče (Kdy kýč vznikl? Co vedlo k jeho masovému šíření? Kdy došlo k ustálení užívání pojmu kýč?) a jeho podstaty (Jaké jsou formální rysy kýče? Jaký je jeho obsah? Jaké má účinky? Atd.). První část práce bude mít převážně komparativní charakter, v jejím závěru podrobím kritické úvaze některé ze zásadních stanovisek obou autorů. Práce jako celek se ve své většině omezuje na oblast výtvarné produkce.

Druhá část práce bude věnována vztahu mezi kýčem a uměním. Konkrétně bude probírána problematika avantgardy jako protikladu kýče, problematika sporného umění, které balancuje mezi vysokým uměním a kýčem a problematika prezence kýče v současném výtvarném umění. Poznatky o kýči, které vyvstanou z první části práce na základě analýzy statí Clementa Greenberga a Matei Călinescu, budou doplněny o názory dalších teoretiků: Hermanna Brocha, Susan Sontagové, Rogera Scrutona, Gilla Dorflese, Tomáše Kulky, George Dickieho, a dalších.

Stať *Avantgarda a kýč* od Clementa Greenberga tematiku kýče ve dvacátém století otevírá, je považována za jednu z prvních prací, které o kýči pojednávají a problematiku kýče v různých sférách tematizují. Po prvním otištění v roce 1939 v americkém literárně-politickém časopise *Partisan Review* rozvířila bohaté diskuse o podstatě kýče, o jeho masovém šíření a jeho potencionální hrozbě. Většina pozdějších autorů se k této práci odvolává nebo se vůči ní kriticky vymezuje.<sup>3</sup> Stať Matei Călinesca byla vybrána, jelikož se

---

<sup>1</sup> GREENBERG, Clement, „Avantgarde and kitsch“, in: *Partisan Review*, 1939, 34-49.

<sup>2</sup> CĂLINESCU, Matei, „Kitsch“, in: *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Indiana University Press, 1977.

<sup>3</sup> Rekce na Greenbergova stanoviska můžeme nalézt například v článku „Kýč a soudobé dilema“ od britského spisovatele a publicisty Rogera Scrutona (SCRUTON, Roger, „Kýč a soudobé dilema“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 119), dále v knize *Umění po roce 1900* (FOSTER, Hal, KRAUSSOVÁ, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D., *Umění po roce 1900*, Slovart, s.r.o., Praha, 2007, str. 23, 31, 33, 109, 122, 132, 292-296, 316, 319-324, 335-336, 344, 348,

stejně jako Greenbergova stať zaměřuje na problematiku kýče ve vztahu k avantgardě, činí tak ovšem s určitým časovým a názorovým posunem. Stať je součástí knihy *Pět tváří modernity*<sup>4</sup>, která byla ve své finální podobě vydána v roce 1987<sup>5</sup>. Matei Călinescu ve své knize reflektuje koncepty, které měly výsadní postavení ve vývoji umění dvacátého století: modernismus, avantgardu, dekadenci, kýč a postmodernismus. Srovnání těchto dvou a s nimi souvisejících prací nám umožní nahlédnout, jak se během dvacátého století význam pojmu kýč konstituoval, měnil a rozšiřoval.

Kromě základních otázek o původu a podstatě kýče a jeho vývoji v čase bude pozornost věnována vztahu mezi kýčem a uměním. Clement Greenberg staví na stranu kýče akademismus, oficiální umění a masovou kulturu, za protiklad k těmto „falešným formám kultury“ považuje avantgardu jako jediný živý a hodnotný projev lidské tvořivosti své doby. Přezkoumáním předpokladů ke vzniku tohoto postoje, s ohledem na moderní názory na podstatu kýče a umění, se pokusím přehodnotit Greenbergovo stanovisko. Ve třicátých letech byly fenomény avantgardy a kýče jednoznačně protichůdné a pro čtenáře Greenbergovy práce rozlišitelné. Dnes se o plné protikladnosti mezi současným uměním a kýčem dá diskutovat v souvislosti se skutečností, že se v galeriích současného umění často setkáváme s artefakty, které identifikujeme jako kýče (Obr. 4-10). Položíme si otázku, do jaké míry je v dnešní době možné uvažovat o recipročních vztazích mezi současným uměním a kýčem. Probereme institucionální teorii umění a teorii campu, které nabízí jistá vysvětlení.

V rámci této úvahy budou řešeny následující okruhy otázek:

- 1) Je možné zařadit do sféry kýče populární kulturu, akademismus a oficiální umění?
- 2) Jsou fenomény kýče a umění protikladné?
- 3) Lze vždy a s jistotou říci, že kýč zastává negativní roli v kultuře, zatímco umění roli pozitivní?

---

355-358, 390), v probírané stati „Kýč“ (CĂLINESCU, Matei, „Kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 116), atd.

<sup>4</sup> CĂLINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987.

<sup>5</sup> První, kratší verze této knihy byla vydána již v roce 1977 a nesla název *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Călinescu, Matei, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Indiana University Press, 1977).



## 1. PŮVOD A PODSTATA KÝČE

### 1.1. Vznik a šíření kýče

Jednou ze zásadních otázek je, zda je kýč produktem moderní doby, nebo zda jeho projevy můžeme sledovat i v dobách minulých. Autoři se nejčastěji přiklání k první možnosti, jelikož se samotný pojem „kýč“ konstituoval až na konci devatenáctého století a ve svém běžném významu se začal používat až ve století dvacátém.

Matei Călinescu i Clement Greenberg uvažují o možnostech vzniku kýče ze společensko-historického hlediska a z hlediska jeho inspiračních zdrojů. Pro Greenberga je kýč produktem průmyslové revoluce, která zavedla všeobecnou gramotnost, urbanizovala masy a přiměla široký lid pocítit nudu. Călinescu vidí zásadní východiska vzniku kýče také v technologickém a společenském pokroku moderní doby a dále v romantismu.<sup>6</sup>

Kýč v podobě populární kultury podle Greenberga vznikl jako reakce na potřebu kulturního vyžití nových společenských vrstev - proletariátu a buržoazie. Původní venkované, kteří se během devatenáctého století za vidinou lepšího života přestěhovali do měst, utvářeli novou společenskou strukturu. Figurovali ve městech jako pracovní síla, nebo se věnovali podnikání. Nový městský život bývalých sedláků podle Greenberga vyústil v přetrhání vazeb s venkovskými zvyky a obyčeji a ke ztrátě citu k jim do té doby blízké lidové kultuře. Pro kultivaci vkusu nutného pro přijetí a chápání tradiční městské kultury však podle Greenberga, neměli venkovští přistěhovalci v dané chvíli příznivé životní podmínky, nedisponovali dostatkem volného času a měli velmi omezený přístup ke vzdělání. Jako reakce na vzniklé kulturní vakuum se začala podle Greenberga vytvářet kultura nová, která postupem času přerostla v masovou městskou kulturu, populární kulturu, dle Greenberga kulturu kýče.

„Zemědělci, kteří se usadili ve městech coby proletariát a drobná buržoazie, se naučili číst a psát, aby zvýšili svoji výkonnost, ale nezískali již volný čas a pohodlí nutné k tomu, aby vychutnali

---

<sup>6</sup> Kritické přehodnocení problematických stanovisek autorů bude následovat v kapitole „Problematika probíraných pojednání“.

tradiční městskou kulturu. Ztratili nicméně vztah k lidové kultuře spojené s venkovem a současně s tím objevili nudu. Nové městské masy vyvinuly na společnost nátlak, aby jim byla poskytnuta kultura pro jejich vlastní potřebu. Aby byla potřeba trhu splněna, byla vyvinuta nová komodita, náhražková kultura, kýč, jenž byl určen pro ty, kteří neměli cit pro hodnoty kultury skutečné, ale i tak byli hladoví po zábavě, již je schopen poskytnout jedině jistý druh kultury.“<sup>7</sup>

Hned po upevnění své pozice ve městech se nový fenomén podle Greenberga začal šířit na periferii a do vzdálenějších a vzdálenějších oblastí, kde potlačil veškeré původní projevy lidské tvořivosti. Pohltil lidovou kulturu venkova i kultury ostatních kontinentů a proměnil se v jakousi univerzální kulturu dneška. Podle Greenberga na masové šíření kýče měly hlavní vliv dva faktory: jeho snadná a levná produkce a prestiž západu. Z estetického hlediska byla pro vznik kýče podle Greenberga nutná blízká dostupnost rozvinuté umělecké tradice. V tradici vidí Greenberg zdroj akumulované zkušenosti, který tvůrci kýče vítají a pracují s ním podle svého. Vypůjčují si časem ověřené postupy, integrují je do svého systému a zbavují se nepotřebného.

„Předpokladem pro kýč, podmínka, bez které by kýč nebyl možný, je blízká dostupnost plně rozvinuté kulturní tradice, jejíž objevy, výdobytky a stále zdokonalované myšlení kýč využívá pro své vlastní účely. Vypůjčuje si její prostředky, triky, lsti, pravidla, témata, transformuje je do systému a zbavuje se toho, co zbude. Svou krev čerpá, abychom tak řekli, z tohoto rezervoáru nashromážděné zkušenosti.“<sup>8</sup>

Na základě tohoto uvažování Greenberg vyslovuje svůj radikální názor, že „všechn kýč je zjevně akademický – a naopak, všechno co je akademické, je kýč.“<sup>9</sup> Akademismus zde

---

<sup>7</sup> GREENBERG, Clement, „Avantgarda a kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 71.

<sup>8</sup> Tamtéž, str. 71.

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 71.

figuruje jako princip, který parazituje na tradičním výtvarném umění a zapříčiňuje stagnaci vývoje umění jako takového.

Matei Călinescu vidí příčiny vzniku kýče stejně jako Greenberg ve vědeckotechnickém pokroku moderní doby a v rozsáhlých společensko-ekonomických změnách. Konkrétní příčiny shledává v zavedení strojů do výroby, v možnostech snadné produkce a reprodukce, v nastolení moderní demokracie, v bohatství a prosperitě západního světa, v konzumentarismu a ve snížení počtu kritických spotřebitelů.

Na šíření kýče měl podle Călinescu zásadní vliv rozvoj moderních technologií a médií<sup>10</sup> a formování nového životního stylu střední třídy. Středostavovské hodnoty podle autora přerostly postupem času v ideální hodnoty celé společnosti. Jelikož se nový životní styl zakládal na spotřebě, lpění na společenském statusu a hédonismu spočívajícím v touze po rychlém navození relaxace a intenzivních zážitků, byly nové potřeby, které se v rámci tohoto životního stylu formovaly, velmi úspěšně podle Călinescu uspokojovány kýčem.

„Ať již levný nebo drahý, kýč je sociologicky a psychologicky výrazem životního stylu, jmenovitě životního stylu buržoazie nebo střední třídy. Tento styl dokáže přitom působit na příslušníky vyšších i nižších vrstev, a stává se tak *ideálním životním stylem* celé společnosti – a to intenzivněji tehdy, kdy roste bohatství celé společnosti a více lidí má více volného času. (...) Podstatnou vlastností středostavovského hédonismu je snad to, že podporuje touhu po spotřebě do té míry, že se spotřeba stává svého druhu regulujícím společenským ideálem.“<sup>11</sup>

Z estetického hlediska je podle Călinescu prototypem kýče romantismus. Călinescu navazuje na Hermanna Brocha, který tento názor vyslovil již ve třicátých letech a dále

---

<sup>10</sup> Nástupu rádia, televize, velkoplošných reprodukcí, nahrávek, časopisů, nízkonákladových vydání knih umožnil podle autora snadný přístup kohokoliv k nejširšímu spektru informací, kultury i pseudo-kultury.

<sup>11</sup> CĂLINESCU, Matei, „Kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 114.

propracoval ve své univerzitní přednášce z let padesátých<sup>12</sup>. Typické kýčovité motivy mají dle tohoto názoru své vzory v romantismu. Vážou se k psychickým potřebám vyvěrajícím z romantického pohledu na svět. Přehnaná emocionalita a nostalgie byla v té době podle autorů utěšována populární literaturou, která čtenáři poskytovala možnost útěku do idylické historie, exotických nebo fantazijních krajin, atd. – dle autorů zaběhlých a otřepaných klišé. V době romantismu podle Călinesca vzniká také první populární literatura nevalné kvality, která je široce dostupná a čtenáři značně oblíbená. Spisovatelé se této tendenci podrobují a modifikují svojí tvorbu, přičemž ji často degradují, jen pro to, aby byla čtenářsky úspěšná.

„V demokratické společnosti si spisovatel může sám sobě polichotit, že za malé úsilí se mu sice dostane nuzné reputace, ale velkého bohatství.“<sup>13</sup>

## 1.2. Základní charakteristiky kýče

V této kapitole bude hlavní pozornost věnována formálním a obsahovým vlastnostem kýče a jeho účinkům. Autoři žádnou konkrétní definici tvořenou výčtem formálních a obsahových rysů kýče a jeho účinků nepředstavují, avšak nabízí určité charakteristiky až náznaky definice, které stojí za zvážení.

Co se týče formálního hlediska, oba autoři se shodují v názoru, že kýč používá známé, časem prověřené postupy, které zaručují jistý efekt a předpokládanou reakci diváka. Tvůrce kýče spoléhá na jistotu a aplikuje zavedené postupy či známé formule a klišé, čímž se vyhýbá jakémukoli riziku. Na základě tohoto názoru Clement Greenberg přichází s tvrzením, že „Všechn kýč je zjevně akademický – a naopak, všechno, co je akademické, je kýč.“<sup>14</sup> Co do stylu je dle Greenberga kýč realistický. Identifikace obsahu musí být podle Greenberga okamžitá a nevyžadovat od diváka žádnou námahu či intelektuální aktivitu. Kýč je podle

---

<sup>12</sup> Tato přednáška je dnes k dispozici v podobě článku „Několik poznámek k problému kýče“ (BROCH, Hermann, "Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches," in: *Dichten und Erkennen, Essays*, Curych, 1955, (v českém překladu: BROCH, Hermann, „Několik poznámek k problému kýče“, in: *Román – mýtus – kýč*, Dauphin, Praha, 2009, str. 55-79.)).

<sup>13</sup> CĂLINESCU, Matei, „Kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 113.

<sup>14</sup> GREENBERG, Clement, „Avantgarda a kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 71.

Greenberga bohatý na jasné a jednoznačné významy. Ideální tematika kýče je nabitá dramatičností či sentimentalitou.

Naproti tomu se Călinescu výčtu formálních a obsahových vlastností kýče věnuje pouze okrajově. Je zastáncem názoru, že pro určení, zda je předmět kýčem, je třeba uvažovat o daném předmětu v širších kontextuálních souvislostech. Povahu kýče podle Călinesca může mít jak levný masově dostupný předmět, tak i „Rembrandtův portrét ve výtahu milionářova domu.“<sup>15</sup>

O typických tématech kýče Călinescu mluví v návaznosti na to, když vysvětluje, že podstata kýče spočívá v jeho schopnosti snadně vyvolávat falešnou katarzi či falešné estetické dojmy. Kýč podle Călinesca nejčastěji funguje jako libý únik od fádnosti a všednodennosti moderního života a od toho se také odvíjí jeho tematika. Náměty se obvykle váží k exotickým či fantazijním krajinám, historickým idylám či zaběhnutým sci-fi klišé.

„Protože je středostavovská třída třídou aktivní, její hédonismus je upoután k využívání volného času. Je to hédonismus odpočinků, a proto je jeho povaha kompenzační. To je také důvodem, proč vychází definice kýče ze systematického pokusu utíkat od všednodennosti, a to jak návaznosti na čas (útěk do osobní minulosti dobře se ukazující v kýčovitém kultu suvenýrů; útěk k „historické idyle“ nebo k dobrodružné budoucnosti prostřednictvím stereotypů sci-fi), tak v návaznosti na prostor (útěk do těch nejrozmanitějších oblastí exotiky a fantazie).“<sup>16</sup>

Pro výtvarný kýč není podle Călinesca požadavek realismu tolik aktuální, zastává názor, že pokud jakýkoli z avantgardních způsobů zobrazení nevyvolává přílišnou kontroverzi a je všeobecně přijímán, hodí se pro kýč stejně tak jako realismus. Užití avantgardních postupů propůjčuje danému obrazu zdánlivou auru „uměleckého díla“, čímž může daný objekt fungovat stejně jako jakýkoli realistický kýč. Podle Călinesca spočívá podstata výtvarného kýče v navození falešného dojmu bohatství a okázalosti či dojmu atmosféry domáckosti, intimity či krásy. Călinescu tedy spíše věnuje pozornost popisu dojmů

---

<sup>15</sup> CĂLINESCU, Matei, „Kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 112.

<sup>16</sup> Tamtéž, str. 114.

a atmosfér, které kýč na základě svého stylu vytváří, než aby se snažil vymezovat a charakterizovat konkrétní motivy či způsoby zobrazení, které by byly pro kýč typické.

Na problematiku vlivu kýče na diváka a na kulturu mají oba autoři podobný názor. Kýče mají podle autorů svého konzumenta zabavit a potěšit, bez toho aby se konzument intelektuálně či jinak namáhal. Podle Matei Călinesca dokáže kýčovitý předmět kromě zábavy a nadšení navodit i dojem intimity či atmosféry krásy. Kýč tak snadným způsobem utěšuje strach z prázdnoty, nicoty, cizosti a dalších existenciálních úzkostí. Časté nebo výhradní konzumování kýče podle autorů vede k necitlivosti, snížení míry kritičnosti, pasivitě a povrchnosti člověka. Podle Greenberga následkem toho lidé nedokáží „správně“ vnímat umění a stávají se k němu lhostejní.

Kultura pod tíhou masového kýče podle autorů stagnuje a stává se jednotvárnou.

### **1.3. Etymologický původ a užívání pojmu „kýč“**

Clement Greenberg se etymologickému původu slova kýč nevěnuje. Matei Călinescu upozorňuje na skutečnost, že se až v prvním desetiletí dvacátého století označení „kýč“ stalo mezinárodně užívaným termínem a nabylo takového významu, který mu přičítáme dnes. Jeho etymologie je však nejasná. V žargonu mnichovských malířů v šedesátých a sedmdesátých letech devatenáctého byl používán pro označení umělecké veteše. Samotné slovo „kýč“ pravděpodobně pochází z anglického výrazu „sketch“, kterým mnichovští umělci s despektem a se špatnou výslovností označovali levné obrázky nakupované jako suvenýry především angloamerickými turisty, jeho základem však může být i německé sloveso „verkitschen“, které znamená v macklenburském dialektu „zlevnit“ nebo německé sloveso „kitchen“, které se používalo ve významu „sbírat odpadky z ulice“ nebo „obnovovat starý nábytek“.<sup>17</sup>

Označení „kýč“ se podle obou autorů v dnešní době spíše než ve významu klasifikačním používá ve významu hodnotícím. Je uplatňováno při záporném estetickém hodnocení určité skutečnosti. Když o jistém předmětu řekneme, že je kýčovitý, dáváme tím najevo nejen to, že pochybujeme o jeho estetické hodnotě, ale také to, že vkus osoby, která si

---

<sup>17</sup> CĂLINESCU, Matei, „Kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 112.

daný předmět pořídila a nyní jej staví na odiv, považujeme za špatný. Považujeme za špatný vkus osoby, která kýčovitý předmět hodnotí pozitivně.

#### 1.4. Podstata kýče

Ačkoliv se názory autorů v mnohém shodují, jejich náhled na to, co určuje podstatu kýče je rozdílný. Pro Greenberga má kýč svá jistá specifika a je nezaměnitelný s uměním. Călinescu naopak zastává názor, že i samotné umělecké dílo se na základě kontextu, ve kterém figuruje, může stát kýčem. Greenberg staví na stranu kýče populární kulturu, akademismus a oficiální umění, které vykazují určité společné znaky, a to: líbivost a jasnou srozumitelnost, neupřímné cíle a nesvobodu v tvorbě. Jako konkrétní příklady kýče uvádí: časopisy s barevnými obálkami, ilustracemi a reklamou, červenou knihovnu, komiksy, krváky, step, hollywoodské filmy, a z oblasti výtvarné produkce zmiňuje malby Maxfielda Parrishe, ilustrace Normana Rockwella (Obr. 24) a tvorbu Ilji Repina (Obr. 15). Reprodukce Rembrandta nebo samotný Rembrandt by se kýčem podle Greenberga stát nemohly.

Naopak Călinescu zastává názor, že abychom mohli určit, zda je předmět kýčem, musíme uvažovat o jeho účelu a souvislostech. Jeho teorie se zakládá na názoru, že kýčovitost je spojená s touhou po potvrzování si společenského statusu nebo se snadnou možností navození estetického katarze a že jakýkoliv kýčovitý předmět v souvislosti s tím podléhá zákonu „estetické nepřiměřenosti“.

„(...) kýč vždy předpokládá *estetickou nepřiměřenost*. Takovou nepřiměřenost lze najít v jednotlivých předmětech, jejichž formální kvality (materiál, tvar, velikost, atp.) jsou nevhodné pro jejich kulturní obsah nebo záměr. Ale zákon „estetické nepřiměřenosti“ má daleko širší záběr, a my proto můžeme o kýčovitém účinku hovořit v souvislosti s kombinacemi nebo propojením předmětů, které – nahlédnuty individuálně – v sobě nic kýčovitého nenesou.“<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> CĂLINESCU, Matei, „Kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 113.

Na základě tohoto názoru mohou povahu kýče nabýt umělecké předměty, které místo toho, aby byly nahlíženy jako autentické umění, fungují ve svém kontextu jako symboly prestiže a bohatství. Zákon estetické nepřiměřenosti se podle Čălinesca projevuje ale i naopak v oblasti předmětů, které s uměním nic společného nemají. Děje se tak ve chvíli, kdy je banálním předmětům vtisknuta výjimečnost a je s nimi nakládáno jako s pravými uměleckými díly. V obou popisovaných situacích předměty figurují jako něco, čím ve skutečnosti nejsou.

Nabízí se tedy další rys, na který je kladen velký důraz při uvažování o kýči. Kýč je autory chápán jako falešná, lživá, neautentického forma současné kultury, která v sobě skrývá jisté nebezpečí.

„Kýč poskytuje zástupné zážitky a falešné pocity. Kýč se mění podle stylů, ale zůstává stále stejný. Kýč je výtahem všeho, co je ve světě naší doby falešné. Kýč předstírá, že po svých zákaznících nepožaduje kromě jejich peněz nic – dokonce ani jejich čas ne. (...) Kýč klame. Má mnoho různých úrovní a některé jsou natolik na výši, že mohou být pro naivního hledače skutečného světla nebezpečné.“<sup>19</sup>

„Ať přijmeme teorii touhy „po statutu“ nebo dáme přednost výkladu kýče jako libého úniku od všednodennosti moderního života, pojem kýče se stejně jasně soustředí okolo takových otázek, jako jsou imitace, padělek, předstírání, a okolo toho, co bychom mohli nazvat estetikou podvodu a sebeklamu.“

Kýč lze případně charakterizovat jako zvláštní formu estetické lži.“<sup>20</sup>

I přes výše nastíněné inklinace autorů, je třeba mít na vědomí, že ani Greenberg ani Čălinescu žádnou konkrétní definici kýče nepředkládají, a proto je možné na základě jejich pojednání uvažovat o podstatě kýče z různých hledisek. Výše jsme se věnovali formálním a obsahovým rysům kýče a jeho účinkům, dále jsme se snažili nastínit úhel pohledu, který autoři zastávají při uvažování o podstatě kýče. Pohledme však na kýč jako na systém

---

<sup>19</sup> GREENBERG, Clement, „Avantgarda a kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 71.

<sup>20</sup> CĂLINESCU, Matei, „Kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 111.



s různými významy a vztahy a pokusme se shrnout to základní, co bylo o kýči řečeno ve vztahu k jeho tvůrci, k jeho divákovi, k realitě, k umění a ke kultuře obecně. Pro přehlednost budou charakteristiky představeny v tabulce a za každou z nich bude v závorce uvedeno jméno autora, který ji ve svém názoru zastává.

<b>TVŮRCE</b>	<p><b>Intence:</b> Dílo se stává kýčem, pokud se intence tvůrce redukuje na:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• vytváření krásy ( např.: romantismus, neohistorická architektura, akademismus). (BROCH, GREENBERG)</li> <li>• kalkul a širokou oblíbenost (např.: populární kultura). (GREENBERG, ČÄLINESCU)</li> </ul> <p><b>Postupy:</b> Kýč používá postupy:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• tradiční, známé, ověřené minulostí, zaručující jistý efekt a předpokládané působení na diváka, zaručují to, o co je usilováno. (GREENBERG)</li> </ul>
<b>DIVÁK</b>	<p><b>Atraktivita:</b> Kýč je líbivý, protože (je):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• snadno srozumitelný. (GREENBERG)</li> <li>• snadno dostupný. (ČÄLINESCU)</li> <li>• zábavný. (GREENBERG, ČÄLINESCU)</li> <li>• obsahuje sentimentální složku. (GREENBERG)</li> <li>• složku, která zdánlivě podporuje společenský status konzumenta. (ČÄLINESCU)</li> <li>• složku, která navozuje dojem intimity, domáckosti či krásy. (ČÄLINESCU)</li> <li>• představuje snadný únik z fádnosti a všednodennosti moderního života. (ČÄLINESCU)</li> <li>• představuje snadný únik od existenciálních úzkostí. (ČÄLINESCU)</li> </ul> <p><b>Negativní působení na diváka:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Kýč podporuje automatizaci divákova myšlení (GREENBERG, ČÄLINESCU) a banalizuje jeho představy o světě.</li> <li>• Kýč otupuje citlivost k umění. (GREENBERG)</li> </ul> <p><b>Co o divákovi vypovídá jeho náchyllost ke kýči:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Kýč nebo náchyllost ke kýči je projevem špatného vkusu. (GREENBERG, ČÄLINESCU)</li> </ul>
<b>REALITA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kýč nereflektuje ani neobohacuje realitu. Banalizuje ji. Předkládá snadný únik z reality. (ČÄLINESCU)</li> </ul>
<b>UMĚNÍ</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kýč parazituje na umění, vykrádá jeho postupy, obsahy, ty které zaručují jistý efekt. Kýč je „falešné umění“. Poskytuje „zástupné“ zážitky. Je lživý, klamavý, falešný. Kýčovitý předmět nám předkládá příslib uměleckého zážitku. Zážitek vyvolaný kýčem je rychle navozený, avšak povrchní a plochý. (GREENBERG, ČÄLINESCU).</li> <li>• Umělecký vývoj se následkem kýče neposouvá dále. (GREENBERG)</li> </ul>
<b>KULTURA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kultura následkem šíření kýče stagnuje a stává se jednotvárnou. (GREENBERG)</li> </ul>

### 1.5. Problematika probíraných pojednání

Studium tematiky kýče na základě odborné literatury, která se mu věnuje, je do určité míry obtížné, jelikož pojednání o jeho problematice jsou velmi často vyjádřením názoru autora na kulturní situaci své doby v její specifčnosti a jisté omezenosti.

Konkrétně Greenbergova stať je plná širokých zobecnění, obsahuje rozporuplná tvrzení, panuje v ní terminologický chaos a autor často představuje radikální názory bez dostatečně přesvědčivých argumentů a bez uspokojivého informačního základu.

Greenberg předkládá zobecnění na základě analýzy jednoho dílčího problému. Snaží se například vysvětlit vznik kýče pomocí analýzy vzniku masové kultury. Z jeho úvah vyplývá, že masová kultura se vyvinula následkem průmyslové revoluce. Greenberg posléze tvrdí, že původ kýče jako takového můžeme nalézt v průmyslové revoluci. Proti tomuto stanovisku, je třeba namítnout, že masovou kulturu není možné ztotožnit s ostatními formami kultury, které Greenberg považuje za kýče. Akademismus a oficiální umění jako principy i jako konkrétní umělecké směry mají jiné předpoklady vzniku než populární kultura. Zmíněná generalizace je tedy v tomto případě značně problematická.

V určitých pasážích je Greenbergovo stanovisko přehnaně elitářské. Greenberg zastává názor, že společenské postavení a bohatství mají určující vliv na míru náchylnosti člověka ke kýči a na jeho schopnost vnímání vysokého umění. Opakovaně tvrdí, že: „Vysoká kultura je jedním z nejnepřirozenějších lidských výtvorů“<sup>21</sup>, a pokud jedinec nemá vzdělání a dostatek volného času na kultivaci svého vkusu, není schopný vysokou kulturu adekvátně vnímat a vždy se „vrátí ke kýči, protože z kýče se může těšit i bez námahy.“<sup>22</sup> Jisté je, že lidé potřebují určitý informativní základ pro pochopení mladších forem umění, jak již srovnávaného avantgardního umění, tak zvláště umění současného. Například k chápání a oceňování konceptuálního umění bohužel běžný „selský rozum“ nestačí. Avšak na schopnost vnímání a oceňování tradičního výtvarného umění míra vzdělanosti a finanční zajištěnosti podle mého názoru vliv nemá, záleží spíše na vkusových preferencích jedince a jeho vrozeném citu k vizualitě či kráse. Negativním důkazem může být i to, že se dnes často setkáváme s dobře zajištěnými lidmi s vysokoškolským vzděláním, kteří ale nejeví větší

---

<sup>21</sup> GREENBERG, Clement, „Avantgarda a kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, s.74.

<sup>22</sup> Tamtéž.

zájem o projevy kvalitního výtvarného umění. Svůj volný čas spíše než návštěvě muzea věnují sportu, výletu do přírody nebo zábavě v hospodách a barech. Jejich kulturní vyžití se omezuje na sledování televize, návštěvu muzikálového představení či četbu časopisu o životním stylu. Svůj dům, ordinaci či kancelář si vyzdobí „modernistickými“ obrazy zakoupenými v IKEI. Pro vyvrácení Greenbergova stanoviska bychom měli vzít v úvahu i případ takzvaného drahého kýče. Matei Călinescu vymezuje drahý kýč ve spojitosti s potřebami potvrzování si společenského postavení a prestiže. Drahý kýč, například v podobě replik antických či renesančních soch, zde figuruje jako jakýsi estetický klam, který propůjčuje prostředí do kterého je umístěn auru bohatství. O tuto auru je usilováno bez toho, aby byla pozornost obrácena na estetické kvality daného díla.

Další problematický bod spočívá v Greenbergově odsouzení celé populární kultury za kýč. Sporné je například jeho odmítání hollywoodské filmové produkce, stepu či komiksové tvorby. Greenberg kritizuje tyto oblasti populární kultury bez toho, aby se zajímal o jejich historii a jejich bližší specifika. Greenberg také za kýč považuje akademické umění a realistickou malbu. Kritickému přehodnocení tohoto stanoviska se budeme více věnovat v druhé části práce.

Stat' Matei Călinesca je méně rozporuplná díky absenci výrazněji nekompromisních či radikálních stanovisek. Pro jeho myšlení je příznačná variabilnost a eklektičnost. Přináší mnoho různých hledisek, která předkládá bez výraznější konfrontace, aniž by formuloval konkrétní a jasný vlastní názor. Spíše rekapituluje zásadní již vyslovené názory, čímž však dává prostor k otevření nových zajímavých vhlédů a k novým otázkám. Za sporný bychom mohli považovat jeho názor, že teprve moderní doba přispěla ke komercializaci umění. Vzhledem k tomu, že v minulosti byla většina výtvarné umělecké produkce vytvářena na zakázky církve, aristokratů či bohatých měšťanů, byla tak do určité míry ovlivňována obchodním systémem podobně jako v jistých případech dnes.

## 2. KÝČ A UMĚNÍ

Avantgarda znamenala radikální odklon od tradičních hodnot evropského umění v duchu protestu proti konvenčním způsobům vidění a myšlení a proti překonaným formám uměleckého vyjádření. Stala se kulminačním bodem vývoje nových forem, obsahů a cílů umění a stanovila nové požadavky umělecké produkce a nová kritéria jejího hodnocení. Požadavky krásy, technické dokonalosti a vážnosti byly avantgardou upozaděny a do popředí se dostala originalita, invence a pokrokovost. Ideál představovala svobodná tvorba, nezávislá na vnějších činitelích. Radikální změny se projevíly v potlačení iluzivního zobrazování. Požadavek „nápodoby“ reality přestal být pro výtvarné umění aktuálním a teorie zakládající se na mimetické bázi následkem toho ztratily na síle. Ve dvacátém století výtvarné umění začalo usilovat o dosažení stejné ontologické hodnoty, jako mají jakékoliv jiné skutečnosti, a vyvíjelo snahy o to, aby nebylo pouze jejich slabým odrazem.<sup>23</sup>

Jako reakce na tento vývoj se začaly vytvářet nové náhledy na problematiku realistického zobrazení. Realismus, ve smyslu věrného napodobení toho, co vidíme, se stal nežádoucím. Greenberg přímo označuje takový druh realismu za jeden ze základních projevů kýče, tedy opozita umění. „Pravé“ umění se podle Greenberga ve třicátých letech nemělo šanci vyvíjet jinak než k abstrakci.

„Strach z kýče byl motivací a jednou z hnacích sil modernismu v umění. Tonální hudba, figurativní malba, rýmovaný i pravidelný verš – zdálo se, že v období, kdy začaly modernistické experimenty, jako by všechny tyto kategorie už vyčerpaly všechny svůj potenciál vyjádřit emoce upřímným způsobem. Použití tradičních idiomů znamenalo zrazovat vyšší hodnoty života. Proto také Clement Greenberg svým čtenářům říkal, že mezi abstraktním uměním a kýčem není třetí cesty.“<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrad, heslo: Moderna, in: *Estetický slovník*, Svoboda, Praha, 1995, str. 127.

<sup>24</sup> SCRUTON, Roger, „Kýč a soudobé dilema“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 119.

Dnes je však situace jiná, nejen že dochází k přehodnocení realismu třicátých, pozdějších i současných let, dokonce i samotný kýč se stává inspiračním zdrojem umění. Během posledních čtyřiceti let se v takzvaném vysokém umění začaly prosazovat tendence, které úzce spolupracují s provokativním kýčem. Mezi známé a uznávané případy patří hedonistická estetika Jeffa Koonse, barevná „anime“ křiklavost Takashi Murakamiho, sentimentální lehce sexuálně motivované fotografie dvojice Pierre et Gilles nebo zvětšeniny banálních předmětů Claese Oldenburga (Obr. 4-10). Jde o jasně rozpoznatelné kýče, které však dnes mají status vysokého umění. Otázkou tedy je, jak je něco takového možné? Další vyvstávající otázka je, zda dnes kýč může figurovat jako jeden z možných inspiračních zdrojů umění?

V této části práce budou představeny teorie, které dokáží ospravedlnit „kýčovitě“ umění, se kterým se dnes často setkáváme v galeriích současného umění. Jsou jimi:

- 1) institucionální teorie umění, která se vyvíjela v okruhu angloamerické analytické estetiky druhé poloviny dvacátého století,
- 2) teorie campu, která byla poprvé souhrnně nastíněna v šedesátých letech americkou esejistkou Susan Sontag v článku *Poznámky k fenoménu camp*<sup>25</sup>.

V protikladu k těmto teoriím budou představeny názory, které zachovávají skeptický postoj k prezenci kýče v současném uznávaném umění.

Nejprve se však vrátíme opět k avantgardě z pohledu Clementa Greenberga a Matei Călinesca. Na základě představení jejich náhledů na avantgardu se budeme snažit vyvodit, jak zrození kýče a avantgardy determinovalo kulturní dění dvacátého století. Pokusíme se také vyvrátit názory autorů na konkrétní umělecké projevy, které jsou jimi označeny za kýč, v rámci uvažování o akademickém, realistickém a modernistickém kýči.

---

<sup>25</sup> SONTAGOVÁ, Susan, „Notes on camp“, in: *Against interpretation*, New York, 1966, str. 275-292.

## 2.1. Avantgarda

Greenberg na konci třicátých let označuje avantgardu za jediné pravé umělecké hnutí, které dokáže udržet hodnotnou kulturu v pohybu. Další projevy kultury, kterým byl ve třicátých letech přiznáván status umění - akademismus a politické umění - Greenberg zavrhuje za jejich zkosnatělost, falešnost či manipulační potenciál. Vnímá je jako uměle vytvořené konstrukty, které živou kulturu jen brzdí a ubíjí.

„Nejdůležitější funkcí avantgardy nebylo „experimentovat“, ale najít cestu, která by kulturu uprostřed ideologického zmatku a násilí udržela v pohybu. Avantgardní básníci a umělci stranou veřejnosti udržovali vysokou laťku svého umění tím, že ho zúžili a současně povýšili k výrazu absolutna, kde jsou všechny pomíjivosti a rozpory buď vyřešeny, nebo nedávají žádný smysl. Objevuje se „umění pro umění“ a čistá poezie, námět a obsah díla se stává něčím, čemu je třeba se vyhýbat jako moru.“<sup>26</sup>

„Z pohledů fašistů a stalinistů hlavní potíž s avantgardním uměním a literaturou ve skutečnosti spočívá v tom, že nejsou více kritické, ale jsou příliš „nevinné“. Znamená to, že je nemůžeme efektivně naroubovat propagandou, k čemuž je kýč daleko přístupnější.“<sup>27</sup>

Původ avantgardy Greenberg připisuje městské bohémě, která se dokázala odklonit od většinového proudu tradičních městských konvencí. Ideálem se pro avantgardní tvůrce podle Greenberga stalo „umění pro umění“, „čistá poezie“. Impuls k tvorbě představovalo hledání absolutního umění, které po formální stránce vedlo k abstrakci a k zdánlivě bez-objektovému, nerealistickému umění. Vyjádření se stalo důležitější než to, co mělo být vyjádřeno, forma začala dominovat nad obsahem. Základním inspiračním zdrojem tohoto umění bylo podle Greenberga samotné médium, nikoliv vnější svět. Umění se tak stalo vlastním obsahem a bylo

---

<sup>26</sup> GREENBERG, Clement, „Avantgarda a kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 70.

<sup>27</sup> Tamtéž, str. 74.

osvobozeno od vnějších významů, požadavku podobnosti i závislosti na originálu. Nabylo své vlastní autonomní existence a jeho význam byl redukován sám na sebe.

„Podobně je esteticky účinná krajina, nikoliv však její obraz; je něčím *daným*, stvořeným, nezávislým na významech, podobnostech nebo originálech. Obsah se natolik dokonale rozpustil ve formu, až výtvarné nebo literární dílo nemůže být celkově ani částečně redukováno na nic jiného než jen na sama sebe. (...) Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinskij, Brancusi, dokonce Klee, Matisse a Cézanne odvozují svojí hlavní inspiraci z média, ve kterém pracují. Jejich umění je vzrušující především jejich čistým zájmem a vynalézavostí při uspořádání prostoru, ploch, tvarů, barev a tak dále až k vyloučení všeho, co není nutně obsaženo v těchto faktorech.“<sup>28</sup>

Matei Călinescu pohlíží na avantgardu s jistým časovým odstupem a mnohem kritičtější způsobem než Clement Greenberg. Avantgardu popisuje jako progresivní umění, které si na rozdíl od předešlých pokrokových směrů v dějinách vlastní progresivitu plně uvědomovalo. Motivace k tvorbě vidí v touze po experimentu a objevování nových a originálních postupů. Variabilnost a extremismus avantgardních hnutí byl podle Călinesca hnán potřebou negace. Negována byla v první řadě tradice, která byla do té doby vnímána jako výsadní autorita. Negace se posléze stala základním principem umění, které ale následně nemělo jinou možnost než směřovat k autodestrukci. Za vrchol avantgardy Călinescu považuje dadaismus a jeho sebevražednou estetiku: „antiumění pro antiumění“, která přišla ve chvíli, kdy nezbylo nic, co by bylo možné dále negovat či ničit. Krizi konceptu avantgardy Matei Călinescu shledává v momentu, kdy se avantgarda jako čistý umělecký progres ustálila a stala se z ní jasně definovaná norma. Z extrémně pokrokového hnutí se stala anachronická pokrokovost, avantgarda se proměnila v to, proti čemu bojovala - v tradici. Umění se v tomto momentě podle Călinesca dostalo do slepé uličky.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> GREENBERG, Clement, „Avantgarda a kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 70.

<sup>29</sup> CĂLINESCU, Matei, „La idea de vanguardia“, in: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadenica, kitsch, posmodernismo*, Tecnos, 2003, str. 103-153.

Důležité je vzít na vědomí pozice, ze kterých autoři o avantgardě píší. Greenbergovo pozitivní přijímání avantgardy je dáno jeho časovou blízkostí ke vzniku a rozvoji tohoto umění. Pojímá ji jako jediný směr, který dokáže soudobou kulturu udržet v pohybu. Jeho radikální zamítání realismu úzce souvisí s jeho snahou o prosazení abstraktní malby jako právoplatného umění.

Călinescu s padesátiletým časovým odstupem mluví o avantgardě s jistou dávkou kritičnosti. Je zajímavé, že podobný způsob kritiky zaujímá Greenberg ze své pozice k akademickému realismu. Avantgarda je pro Călinesca zkostnatělý konstrukt, který byl dlouhou dobu přeceňován.

Pro Greenberga jsou avantgarda a kýč čistá opozita. Călinescu již chápe, že současný kýč může využívat stejně tak avantgardní postupy jako postupy tradiční a naopak, že nové umění může být inspirováno kýčem.

„I když přijmeme názor Clementa Greenberga, že avantgardismus je protikladem kýče, musíme si uvědomit, že tyto dva extrémy jsou k sobě navzájem silně přitahovány a že to, co je odděluje, je daleko méně nápadné, než to, co je spojuje.

Děje se tak ze dvou důvodů, které byly v předcházejícím textu naznačeny: 1) avantgarda se zajímá o kýč kvůli svým esteticky podvrtným a ironickým záměrům; a 2) kýč může využít avantgardních postupů (které jsou lehce proměnitelné ve stereotypy) pro jejich esteticky konformní záměry. Druhý z nich je přitom jen jinou ilustrací starého příběhu „systému“ (kýče), který kooptuje svého vlastního vyzyvatele (avantgardu). Vztah mezi kýčem a avantgardou lze v jistém smyslu chápat jako karikaturu ústředního principu modernosti: „tradice namířené proti sobě samé“ (...)“<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> CĂLINESCU, Matei, „Kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 116.



## 2.2. Akademický kýč

Akademismus je běžně chápán jako směr výtvarného umění, který byl prosazován na pařížské akademii během devatenáctého století. Je pro něj příznačné aplikování jednotných technik pro dosažení dokonalé malby a historická či mytologická témata.<sup>31</sup> Mezi známé a uznávané představitele patří: Dominique Ingres a Eugène Delacroix, mezi kritizované: Alexandre Cabanel či Adolph William Bouguereau<sup>32</sup> (Obr. 11, 12, 14). Postavení akademismu se stalo problematickým v druhé polovině devatenáctého století, kdy se v protikladu k němu začaly rozvíjet první modernistické směry v čele s impresionismem. Modernistické tendence byly zpočátku radikálně kritizovány a způsob malby, který znamenal odklon od klasických vzorů, byl razantně odmítán.

Situace se ale obrátila na počátku dvacátého století. Modernismus v podobě negace klasické malby vyvrcholil s příchodem avantgard a akademické malířství začalo být vnímáno jako zpátečnické umění, které dusí nastupující pokrokové směry.

V tomto duchu uvažuje Clement Greenberg, když vyslovuje radikální názor, že všechen kýč je akademický a že vše, co je akademické, je kýč.<sup>33</sup> Ve své stati charakterizuje období kulturních krizí, které v minulosti vedly k přijetí a lpění na akademismu. Z jeho pohledu se kultura v první polovině dvacátého století nacházela právě v takové krizi a jedinou spásu pro ni představovala avantgarda.

„Všechny základní pravdy obsažené v náboženství, autoritách, tradici a stylu jsou uvrženy v pochybnost, a spisovatel, či umělec již není schopen odhadnout reakce svého publika na symboly a odkazy, se kterými pracuje. Takový stav v minulosti vedl ke vzniku nehybného alexandrinismu, akademismu, v němž všechny opravdu důležité otázky zůstaly nedotčeny, protože obsahují kontroverzi a ve kterém se kreativní aktivita mění ve virtuozitu v malých detailech

---

<sup>31</sup> GLENNOVÁ, Martina, heslo: Akademické umění a orientalismus, in: artmuseum.cz (online), 2007, [cit. 2011-08-08], dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=133](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=133).

<sup>32</sup> BEARN, Gordon C. F., heslo: Kitsch, in: *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 1998, str. 66.

<sup>33</sup> GREENBERG, Clement, „Avantgarda a kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 71.

formy, zatímco jsou všechny větší otázky rozhodnuty pomocí vzorů starých mistrů. Stále stejná témata jsou mechanicky variována ve stovkách různých prací a přitom vlastně není nic nového vytvořeno: Statius, mandarínský verš, římské sochařství, akademické malířství, neorepublikánská architektura.“<sup>34</sup>

Zásadní problém tedy Greenberg vidí ve skutečnosti, že akademismus vede po formální i obsahové stránce ke slepému následování tradicí stanovených vzorů bez možnosti jakéhokoli kreativního odklonu. Následkem toho podle Greenberga dochází k opomíjení důležitých otázek vyvstávajících z daného momentu a tudíž i k celkové kulturní stagnaci.

Podobným způsobem uvažuje Hermann Broch ve své stati *Několik poznámek k problému kýče*<sup>35</sup>, když za kýč označuje neohistorickou architekturu devatenáctého století. Kritizuje ji za lpění na krásném efektu a přehnané dekorativnosti. Selhání kulturní produkce devatenáctého století vidí ve faktu, že se krása stala pro tvůrce něčím, co muselo být v díle bezprostředně ztvárněno. Krása tedy přestala představovat nedosažitelnou transcendentální kvalitu a stala se jednotlivostí, o kterou bylo usilováno. Principy a prvky, které byly během devatenáctého století vyzdvíženy z předešlých dějin a označeny za krásné, začaly být tvůrci kombinovány a využívány pro vytváření „nejkrásnějších“ staveb své současnosti.

„Kdo chce hledat pro umění pouze nové oblasti krásy, vytváří senzace, nikoli umění: to vzniká z tušení reality, a pouze jím se zvedá nad kýč. Kdyby tomu bylo jinak, mohly bychom se zcela spokojit s oblastmi krásy již objevenými, např. egyptským sochařstvím, jež je tak jako tak nepřekonatelné.“<sup>36</sup>

Oba autoři kritizují jistý eklektismus v umění a lpění na využívání postupů, které zaručují jistý efekt. Umění devatenáctého století se vyvíjelo v duchu takového eklektismu, akademická malba i neohistorická architektura jsou jeho zářným příkladem. Kritické

---

<sup>34</sup> GREENBERG, Clement, „Avantgarda a kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 69.

<sup>35</sup> BROCH, Hermann, „Několik poznámek k problému kýče“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 75-78.

<sup>36</sup> Tamtéž, str. 77.

stanovisko autorů je však do určité míry přehnané. Pokud bychom nahlíželi na dějiny evropského umění stejně přísně, museli bychom veškerou architekturu i malířství od dob renesance až do příchodu secese diskreditovat. Pokud nahlédneme evropskou architekturu obecnějším měřítkem, než jak je nám obvykle představována, zjistíme, že od dob renesance přes manýrismus, baroko, klasicismus a empír jsou variovány základní principy, které vychází z především z antiky a středověku. Základní tvarosloví zůstávalo stejné, avšak v průběhu času docházelo k vyvíjení a rozlišování určitých nuancí, které se stávaly pro každý z těchto stylů charakteristické. Stejně tak jako je nevhodné označit velké architektonické styly od čtrnáctého do osmnáctého století za kýč, je nemístné tvrdit, že celá neohistorická architektura devatenáctého století je kýčem. Pokud bychom tvrdili něco takového, museli bychom mezi eklektismus jako princip a kýč postavit rovnítko. Na obranu devatenáctého století lze říci, že pracuje tvořivým způsobem s předešlými historickými vzory a slohy. Je sice pravda, že rekapituluje, chcete-li – využívá, to, čeho bylo v předešlých obdobích dosaženo, avšak na základě toho vytváří velmi specifickou estetiku.

Co se týče malířství, je zřejmé, že i před příchodem akademické malby téměř veškerá výtvarná produkce fungovala na podobném principu, jaký Greenberg kritizuje. Do příchodu moderního umění byla v malířství opakována tatáž témata, používaly se jednotné techniky a lpělo se na následování klasických vzorů, a i přesto docházelo k vývoji, ale k vývoji značně pomalejšímu, než na jaký jsme zvyklí z doby moderní. I samotná akademická malba jistě postupovala, ale její vývoj vykazoval pomalejší tempo, než bylo to, které nabralo malířství mimo akademie.

Pokud bychom za akademický kýč označili výše uvedené příklady: akademické malířství, neohistorickou architekturu, římské sochařství, museli bychom eklektismus začít chápat jako jeden ze základních principů kýče.

Jestliže chápeme akademismus jako jistou normativnost v umění, zkonstatované vyžadování a aplikování určitých pravidel a postupů podle předem stanovených vzorů bez otevřenosti ke kreativitě a svobodě, pak se k němu můžeme postavit kriticky a označit za ho kýč. Můžeme tak však učinit jen v případě, že kýč chápeme jako výtvarnou produkci, která zapříčiňuje stagnaci vývoje umění.

### 2.3. Realistický kýč

Greenberg označuje za kýč kromě akademismu také populární kulturu a ideologické umění. Pro všechny výtvarné projevy těchto kulturních forem je příznačný realismus. Snadná identifikace tématu, kterou realistické zobrazováním umožňuje, je pro Greenberga jednou ze základních vlastností kýče. Své stanovisko Greenberg ilustruje na příkladu realistického umění ruského malíře Ilji Repina (Obr. 15), jehož styl srovnává s avantgardním směřováním Pabla Picassa. Repinovu malbu kritizuje za možnost jejího snadného čtení a za podbízivou dramatičnost.

„není zde žádná diskontinuita mezi uměním a životem. (...) To, že Repin dokáže malovat natolik realisticky, že je identifikace okamžitě jasná a nevyžaduje od diváka žádnou námahu, je zázrak. Venkovan je okouzlen bohatostí jasných významů, které na obraze nachází: „Vypráví příběh.“ V porovnání s ním jsou Picasso a ikony tolik přísné a suchopárné. A co víc, Repin uchopuje realitu a činí ji dramatickou: západ slunce, vybuchující granáty, běžící a padající muži. (...) Kde Picasso maluje příčinu, Repin maluje efekt. Repin umění pro diváka natráví a ušetří ho tak námahy, poskytuje mu zkratku k rozkošim umění, která obchází to, co je ve skutečném umění nutně obtížné. Repin nebo kýč jsou uměním syntetickým.“<sup>37</sup>

Výše uvedenou charakteristiku lze ocenit za to, že dokáže nastínit, v čem může spočívat podstata kýčovitě výtvarné produkce, avšak výběr tvorby Repina pro toto vysvětlení není v zásadě vhodný. Jedná se o umělce, jehož historická a lokální východiska tvorby nelze porovnávat s Picassovými. Repin se narodil skoro o půl století dříve než Pablo Picasso a jeho motivace k realismu a k výběru sociálních a sentimentálních témat vyvstaly právě při vzepření se proti klasicizujícím tendencím převažujícím na tehdejší petrohradské akademii.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> GREENBERG, Clement, „Avantgarda a kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 73.

<sup>38</sup> Heslo: Peredvizhniki, in: wikipedia.org (online), 2011, [cit. 2011-08-08], dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Peredvizhniki>.

Kulminace jeho tvorby spadá do druhé poloviny devatenáctého století, tedy do doby, kdy se Picasso narodil a následně s malbou teprve seznamoval. Nevhodnost porovnání určuje i fakt, že Picasso maloval v období svého mládí, tedy na konci 19. století, také realisticky (Obr. 13). Výběr Repina jako anti-vzoru můžeme však pochopit, pokud vezmeme v úvahu skutečnost, že byl následně vybrán a proklamován jako model pro malbu socialistického realismu. Jeho tvorba se stala ideálem oficiálního umění Sovětského svazu, stala se vzorem, který měl být následován a podle stanovených regulí plněn.

## 2.4. Typický kýč

Výše jsme probírali případy, které kolísají mezi kýčem a seriózním uměním. Uvažovali jsme o uměleckých směrech, které bývají jedněmi pojímány jako příklady vysokého umění, zatímco jinými bývají označovány za kýč. V současné době však existuje výtvarná produkce, u které není pochyb, že se jedná o jednoznačný kýč. Typickými příklady jsou: obrazy koňů cválajících po břehu moře, fotografie západů slunce, ilustrace roztomilých koťátek v košíku, valentýnská srdce zabalená do celofánu, sošky buclatých amorků se zlatými šípy, zahradní trpaslíci, suvenýry, pomníky oslavující určitého státníka, atd. (Obr. 1–3).

Tuto sféru kýče zdařile definoval Tomáš Kulka v knize *Umění a kýč*<sup>39</sup> pomocí tří nutných podmínek, které tvoří jednu postačující:

- „1) Kýč zobrazuje objekty nebo témata, která jsou všeobecně považována za krásná, anebo která mají silný emocionální náboj.
- 2) Tyto objekty nebo témata musí být okamžitě identifikovatelné.
- 3) Kýč substantivně neobohacuje naše asociace.“<sup>40</sup>

První podmínka vymezuje typická témata kýče. Jsou jimi motivy, které jsou všeobecně pojímány jako příklady krásných skutečností, nebo motivy, které obsahují emocionální náboj. Silný citový náboj mají podle Kulky pro člověka témata úzce spjatá

---

<sup>39</sup> KULKA, Tomáš, *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2000.

<sup>40</sup> Tamtéž, str. 57.

s lidským životem nebo s jeho názorovým přesvědčením. Konkrétní případy, které působí na kohokoliv, jsou spojeny s rodinou a pudem ochrany, životními ideály nebo s intenzivními pocity, především s láskou. Jako konkrétní příklady motivů můžeme uvést: děti, koťátka, krásné dlouhovlasé dívky, romantické krajiny, vodopády, západy slunce, bohatství, srdce, andělíčky, atd. Co se týče názorového přesvědčení, vyvstávají témata kýče z typických elementů náboženství, ideologií, národního uvědomění, atd.

Druhá podmínka stanovuje formální charakter kýče. Kýč proto, aby mohl co nejlépe působit, zobrazuje téma srozumitelným a jasným způsobem. Pro snadnou identifikovatelnost tématu se nejlépe hodí realistické zobrazení. Realismus Tomáš Kulka chápe jako způsob zobrazení, který plně odpovídá zobrazovacím konvencím určité doby či kulturního okruhu. Jde tedy o dobře srozumitelný styl, na jehož čtení je divák zvyklý a jehož čtení mu nečiní žádné problémy.

Třetí podmínka vypovídá o negativních důsledcích kýče pro člověka. Kýč substantivně neobohacuje naše asociace. Tato podmínka nejlépe vystihuje rozdílnost mezi kýčem a pravým uměním. Umění na rozdíl od kýče naše způsoby vnímání, chápání a prožívání světa dokáže transformovat, obohacovat či zintenzivňovat. Kýč vnímání naopak otupuje.

Paradoxem je, že se právě v současném vysokém umění velmi často setkáváme s tímto druhem jednoznačného kýče (Obr 4-10).

Je důležité také upozornit na skutečnost, že typický kýč může být masově vyráběný produkt, ale i obraz vytvořený technicky zdatným jedincem, který věří ve svůj umělecký potenciál (Obr. 1-3).

## **2.5. Modernistický kýč**

Modernistický kýč můžeme chápat jako jistý druh kýče akademického, zejména v případech, kdy dochází k neustálému opakování základních avantgardních postupů bez toho, aby se vyvíjelo něco nového. Další případ modernistického kýče může představovat produkce, která vyvstává ze snahy o vytváření něčeho absolutně nového. Uvědomění si a uznání principu, že novost a originalita jsou znaky hodnotného umění, vede často k tomu, že o nic jiného není ani usilováno. Dnes je již jasné, že prvoplánové usilování o vytváření nových uměleckých postupů bez širšího kontextuálního zázemí k ničemu zajímavému nevede.

Hledání nových technik a způsobů tvorby bylo jako umělecký postup aktuální v době avantgard, dnes je však tento princip do určité míry vyčerpán.

Konkrétní oblast, ve které je čteně zastoupen modernistický kých v jeho prvním představeném významu, je oblast dekorativní produkce, která je značně zastoupená v prodejnách obrazů zaměřených na turisty a další „milovníky umění“. Zde se často setkáváme s realisticky, ale dnes i modernisticky laděnými obrazy. Základním znakem modernistických maleb této kategorie je rozpoznatelný styl a motivy typické pro konkrétního avantgardního tvůrce. Modernističtí kýcháři si vybírají známé motivy uznávaných modernistických malířů, kombinují je a různě s nimi pracují. Jako konkrétní případ můžeme uvést tvorbu Samiho Charninena (Obr. 16, 18, 20, 22), v jehož díle rozpoznáváme surrealismus. Na jeho obrazech můžeme spatřit například akvárium naplněné oblohou v juxtapozici s červenými rybkami plovoucími ve vakuu, snové úzkostlivě pusté krajiny, metafyzické objekty, perspektivy ubíhající do neznáma, různé prostorové a kontextuální paradoxy, atd. Jeho styl připomíná jakousi směsici Dalího, Magritta, Matisse a Tiziana (Obr. 17, 19, 21, 23).

Otázkou je, proč bychom na základě toho měli označit v dnešní době Samiho Charninena za kýcháře, když v současném uznávaném umění se velmi často setkáváme s eklektismem a klasickými i moderními citacemi. Hlavní problém Charninena je nedostatek původnosti v jeho tvorbě jako celku. Jeho malba se zakládá na cizí vnímavosti, dalo by se říci, že tyto vnímavosti „vykrádá“. Zdá se, že místo toho, aby byl Charninen citlivý ke svým vlastním snům a fantaziím, je citlivý ke snahám stát se surrealistickým malířem. Jeho tvorba parazituje konkrétně na surrealismu, dnes se však často setkáváme na podobně laděných obrazech s degasovskými baletkami, klimtovskými zlatavými mozaikami nebo jakýmkoliv abstraktními tvary. Podstatný je fakt, že není možné, aby umění dnes vypadalo a fungovalo na stejných principech jako umění před sto lety.

Za modernistický kých tedy můžeme považovat tvorbu, která je motivována prvoplánovým usilováním o novost a originalitu, nebo výtvarnou produkci, která se zakládá na „vykrádání“ stylů a motivů známých avantgardních či modernistických tvůrců.

## 2.6. Současné umění

Vraťme se ale opět do oblasti vysokého výtvarného umění, kde jsou dnes výrazné právě tendence, které úzce spolupracují s „obyčejným“ jasně rozpoznatelným kýčem. Prvním směrem, který se výrazně inspiroval masovou kulturou a konzumním způsobem života, byl v šedesátých letech americký pop art s osobnostmi, jako je Andy Warhol či Roy Lichtenstein. Tito tvůrci využívali motivů masové kultury, avšak jejich umění se ve své konečné podobě vyznačovalo velmi zajímavou a originální estetikou. Dnešní „kýčáři“ z oblasti výtvarného umění jsou však mnohem bezostyšnější a jejich finální produkty vzbuzují stejné estetické dojmy jako ty nejobyčejnější kýče (Obr. 1-3, 4–10).

Skutečnost, že dnešní umění přijalo kýč do své sféry, je možné vysvětlit různými způsoby. Jedním z nich je vyvíjení nové „citlivosti“, kterou popisuje ve svých poznámkách z roku 1964 americká esejistka Susan Sontagová. Další vysvětlení podává institucionální teorie umění, která říká, že kreativní tvorba by měla být otevřená prakticky čemukoliv, čeho se dotkne umělecká intence proto, aby nedocházelo k omezování svobody v umění.

### 2.6.1. Camp

Susan Sontagová popisuje v článku *Poznámky k fenoménu camp*<sup>41</sup> nový způsob citění, který dovoluje oceňování kýčovitých předmětů v duchu „Je to dobré proto, že je to příšerné.“<sup>42</sup> Nový druh citlivosti podle Sontagové propůjčuje člověku ironický nadhled a dovoluje mu užívat si všech kýčovitých aspektů života, bez toho, aby se jeho postoj snížil do sfér špatného vkusu. Vzniká tím nový druh vztahu člověka ke kýčovitým předmětům a špatnému vkusu vůbec. Doposud byly popsány následující dva přístupy ke kýči a špatnému vkusu, v rámci kterých uvažuje Greenberg i Čălinescu:

---

<sup>41</sup> SONTAGOVÁ, Susan, „Notes on camp“, in: *Against interpretation*, New York, 1966, str. 275-292, (v českém překladu: SONTAGOVÁ, Susan, „Poznámky k fenoménu camp“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 79-86).

<sup>42</sup> Tamtéž, str. 86.



- 1) Naivní oceňování kýče, kdy recipient konzumuje kýč v domněnání, že jde o skutečné umění. Takový přístup byl chápán jako projev špatného vkusu.
- 2) Opovrhování kýčem, kdy recipient kýč rozpozná, je jím pohoršen a odmítá ho jako projev pokleslé masové kultury nebo špatného umění. Takto se podle autorů projevuje dobrý vkus.

Susan Sontagová definuje nový druh postoje, který se zakládá na „campy“ citlivosti:

- 3) Rozpoznání kýče, aniž by jím recipient opovrhoval, užívá si jeho vadné estetické kvality. Vytváří se tak nový postoj, ve kterém je možné oceňování „kýče“ na základě dobrého vkusu.

„Campy“ předměty se podle Susan Sontagové vyznačují umělostí a přehnanou stylizací. Jsou výrazné a extravagantní, často bývají pitoreskní či dojemné. Vždy se snaží o vytvoření co nejpůsobivějšího vizuálního efektu. Pravý camp, tedy takový, který přináší svému tvůrci a divákům nejvíce potěšení, je podle Sontagové camp naivní, nikoliv camp záměrný. Naivní camp je motivovaný přemrštěnými ambicemi tvůrce, doprovázený silným zanícením a vyvěrající z barvitě fantazie. Je myšlený smrtelně vážně. A právě tato vážnost, která selhává, je podle Sontagové základním principem pravého campu.

„Campy“ citlivost na straně diváka se projevuje tak, že si je divák vědom nemístnosti, přemrštěnosti či přehnanosti určitého předmětu, ale i přesto mu zachovává přízeň. Nejedná se však o cynický nadhled či tichý výsměch bizarním výtvorům, ale spíše o jejich upřímné obdivování s vědomím jejich problematické estetické hodnoty.

S „campy“ vkusem se podle Susan Sontagové vytváří nový způsob nahlížení na problematiku vkusu a s ním souvisejících tradičně zastávaných hodnot.

„Campy vkus se obrací zády k obvyklému estetickému soudu s jeho osou dobré – špatné. Camp věci neobrací. Nesnaží se prokázat,

že dobré je špatné nebo špatné dobré. Jeho výkon spočívá v tom, že pro umění (a život) nabízí odlišný – doplňkový soubor měřítek.“<sup>43</sup>

Susan Sontagová také předkládá zajímavou typologii citlivostí, na základě kterých podle jejího názoru oceňujeme umění:

- 1) Vnímavost k vysoké kultuře, kde jsou základními kritérii hodnocení: pravda, krása a vážnost. Tento způsob vnímavosti má podle Sontagové moralizující charakter. Je typický pro veškeré tradiční vysoké umění.
- 2) Druhý způsob vnímavosti je specifický pro svou sensibilitu k předmětům, jejichž cílem není vytvářet harmonii, nýbrž přepnout médium do krajnosti a zavést do něho stále násilnější a nesmiřitelnější témata. Takové umění nám podle Susan Sontag dokáže přinést nový druh pravdy o situaci člověka. Jeho nositelem je avantgarda a obsahuje v sobě moralistický i estetický moment.
- 3) Třetím druhem vnímavosti je právě „campy“ vnímavost. Jde o vnímavost ke ztroskotavší vážnosti a naprosté umělosti. Tato citlivost je čistě estetická.

Teorie campu dokáže vysvětlit, proč jsou dnes oceňována výše uvedená umělecká díla Jeffa Koonse, Pierre et Gilles, Takashi Murakamiho a mnoha dalších. Jejich tvorba je nejspíše pozitivně hodnocena pro určitý druh inovativnosti, který spočívá v přijetí kýče do sféry umění. Co se ale týče estetických kvalit, je možné takové umění ocenit jen na základě výše popsané „campy“ citlivosti. Avšak i v rámci schopnosti obdivování campu bychom mohli být značně na pochybách, zda nám díla výše uvedených umělců přináší to pravé „campy“ potěšení, jelikož se ve větší míře jistě jedná o záměrné využívání špatného vkusu. Nejedná se tedy o pravý naivní camp.

---

<sup>43</sup> SONTAGOVÁ, Susan, „Poznámky k fenoménu camp“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 84.

### 2.6.2. Institucionální teorie umění

Další teorie, která nám nabízí vysvětlení toho, proč umění dnes přijímá do své sféry i své vlastní antiteze, je institucionální teorie umění.

V centru pozornosti institucionální analýzy je současná situace umění, ke které máme přístup prostřednictvím galerií, veletrhů, výstav, uměleckých škol, publikačních aktivit, kritiky a dalších institucí. Snaží se postihnout kontext, ve kterém se současné umělecké dílo pohybuje a díky kterému se prakticky jakákoliv skutečnost může proměnit za určitých podmínek v umělecké dílo. Vypořádává se hlavně s tím, že se dnes v galeriích často setkáváme s předměty nám známými z oblasti praktického života, na nichž neshledáváme nic uměleckého, kromě toho, že jsou vystaveny v galerii. Stejně tak jako je možné na základě této teorie ospravedlnit inkorporaci předmětů běžného života a přírody do umění, tak je jí možné vysvětlit i přijetí kýče do světa umění.

George Dickie v roce 1974 reaguje svým článkem *Co je umění - Institucionální analýza*<sup>44</sup> na článek uznávaného amerického filosofa Morrisa Weitze *Role teorie v estetice*<sup>45</sup>, který tvrdí, že umění není možné definovat pomocí nutných a postačujících podmínek. Weitze stanovuje, že „umění“ je pojem otevřený, čímž zaručuje otevřené dveře vývoji obsahů a postupů umění. George Dickie si je naopak jist tím, že umění je pojem uzavřený a že jej lze definovat na základě dvou nutných podmínek, které spolu tvoří jednu postačující. Charakterizuje je jako nezjevné vlastnosti uměleckého díla. Tyto podmínky (vlastnosti) jsou: 1) artefaktualita; artefaktem se může podle Dickieho stát cokoliv, čeho se dotkne lidská intence, a 2) udělení statutu uměleckého díla; kandidátem na umělecké dílo se může stát jakýkoliv artefakt a status je mu udělen členy světa umění (umělci, kurátoři, diváky, kritiky, atd.).

Jako cokoliv jiného, tak se i objekty, které jsou všeobecně považovány za kýč, mohou stát na základě umělcovy intence artefaktem kandidujícím na status uměleckého díla.

---

<sup>44</sup> DICKIE, George, „Co je umění? Institucionální analýza“, in: *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec, 2010, str. 113-132.

<sup>45</sup> WEITZ, Morris, „Role teorie v estetice“, in: *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec, 2010, str. 52-64.

Tato teorie nám tedy vysvětluje, proč se dnes můžeme setkat s kýčovitými objekty v galeriích současného umění. Neposkytuje však vodítko, které by pomohlo při určování hodnoty těchto „uměleckých děl“.

### 2.6.3. Skepse ke „camp spirit“

Matei Călinescu je značně skeptický k takzvané „camp spirit“, která se dnes tolik propůjčuje současnému umění (Obr. 4-10). Nepřipadá mu věrohodné, že by vědomě přijatý špatný vkus dokázal sám sebe negovat a stát se svým vlastním opakem. Chápe, že se kýč může propůjčit ironii a že se na základě toho vyvíjí určitá citlivost, kterou je možné využít a těšit se jí, avšak nepřikládá jí takovou moc, která by dokázala proměnit kýče v muzeích v hodnotná umělecká díla.

„Nová móda falešné umělosti, která se zrodila docela nedávno v intelektuálních (původně homosexuálních) kruzích v New Yorku, se rychle přehnala napříč Spojenými státy a zásadně přispěla k renesanci kýče ve světě vysokého umění. Člověk má ale přesto důvod být překvapen zjištěním, že veřejně uctívané muzeum s jednou z nejlepších sbírek moderního umění na světě hostí výstavu sestavenou především z velkolepého kýče, vykoupeného citlivostí umělosti.“<sup>46</sup>

Podobný názor zastává i Roger Scruton. Scruton ve své stati *Kýč a soudobé dilema*<sup>47</sup> označuje postmoderní tendence, které si zahrávají s kýčem za „preventivní kýč“ a nepovažuje je za plnohodnotné projevy umění.

---

<sup>46</sup> CĂLINESCU, Matei, „Kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 112.

<sup>47</sup> SCRUTON, Roger, „Kitsch and the Modern Predicament“, in: *City journal* (online), 1999, [cit. 2011-08-08], dostupný z: [http://www.city-journal.org/html/9\\_1\\_urbanities\\_kitsch\\_and\\_the.html](http://www.city-journal.org/html/9_1_urbanities_kitsch_and_the.html), (v českém překladu: SCRUTON, Roger, „Kýč a soudobé dilema“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 117-119).

„To je jedním z důvodů, proč se vynořil zcela nový obor uměleckého podnikání, jemuž někteří říkají „postmoderna,“ který však může být daleko výstižněji označen jako „preventivní kýč“. Po zjištění, že omezení přestává modernismem nejsou nadále přijatelná – začíná totiž vypadat jako něco zase notoricky známého, a tudíž zcela nemoderního – umělci se přestali kýči vyhýbat a naopak jej přijali za svůj. A sice způsobem, který razil Andy Warhol, Alan Jones a Jeff Koons. Nejhorší ze všeho je vytvářet kýč nevědomky. Daleko příkladnější je vyrábět kýč záměrně, neboť v takovém případě se vůbec nejedná o kýč, nýbrž o druh rafinované parodie. Preventivní kýč vloží skutečný kýč do uvozovek a doufá, že tak zachrání svoji uměleckou pověst a vážnost. Výsledným dilematem potom není kýč nebo avantgarda, ale kýč nebo „kýč“. Uvozovky fungují jako pinzeta, pomocí níž patolog vyjímá ze své misky nějaké nelibě páchnoucí vzorky. (...) Výsledkem není umění, ale „umění“ – předstírané umění, které má vztah k umělecké tradici asi takový jako dětská panenka k lidské bytosti.“<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> SCRUTON, Roger, „Kýč a soudobé dilema“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 119.

## ZÁVĚR

Stať *Avantgarda a kýč* od Clementa Greenberga výrazně přispěla ve třicátých letech dvacátého století k otevírání nových způsobů uvažování o situaci moderního umění. Můžeme ji chápat jako jeden z iniciačních bodů počínající diskuze o vzniku nových či nově artikulovaných kulturních forem: kýče, masové kultury, akademismu, politického umění a avantgardy. Pokud bychom zastávali názor, že kýč existoval již před příchodem moderní doby, musíme uznat, že dvacáté století přineslo naléhavost jeho pojmenování a definování a Clement Greenberg byl jeden z prvních, kdo se o něco takového pokusil. Zásadní rysy kýče vyplývající z Greenbergova pojednání jsou následující: Greenberg chápe kýč jako určitou formu pseudokultury, která se formuje v protikladu k svobodnému, pravému umění. Je vytvářen za účelem zisku nebo šíření určité ideologie. Používá známé zavedené techniky a postupy, které zaručují jistý efekt a předpokládanou reakci u diváka. Svým divákům poskytuje „instantní“ rychle navozené zážitky a dojmy. Jeho časté konzumování vede k povrchnosti a pasivitě člověka a ke snížení citlivosti k pravému umění. Kultura se pod jeho tíhou stává jednotvárnou a stagnuje. Jeho příklady jsou: populární kultura, akademismus a oficiální kultura. Avantgardu Greenberg oproti tomu chápe jako jediný projev umění své doby, který dokáže hodnotnou kulturu udržet v pohybu. Ač jsou některá stanoviska autora problematická, musíme uznat, že Greenberg trefně rozpoznal, popsal a pojmenoval konkrétní kulturní protiklady své doby.

Călinescu o čtyřicet let později pojednává o kýči ve značně konvenčním duchu. Je otevřený různým estetickým i sociologickým přístupům. Uvažuje o kýči jako o špatném umění, falešné zábavě, prostředku k potvrzování si sociálního statusu, atd. Zvažuje různá estetická a sociologická stanoviska a dochází k závěru, že kýčovitě předměty nejlépe charakterizuje zákon estetické nepřiměřenosti, který se projevuje v momentech, kdy dochází k nadhodnocování levných banálních předmětů nebo naopak k užívání uměleckých děl jako pouhé dekorace či symbolů bohatství. Călinescu je skeptický k současným uměleckým tendencím, které vycházejí z kýče, z minulosti odsuzuje akademické malířství a střízlivě přistupuje k avantgardě. Zároveň nevyzdvihuje žádný umělecký směr své doby.

Clement Greenberg, Matei Călinescu a mnozí další autoři napomohli k definování pojmu kýč. Tím otevřeli nové způsoby uvažování o umění a kultuře dvacátého a dvacátého prvního století, ale také napomohli k tomu, že se kýčovitý předmět stal rozpoznatelnou entitou, se kterou začalo být možné na tomto základě tvořivě pracovat. V oblasti hodnocení

umění se následkem pokusů o definování kýče objevilo nové měřítko. Výtvarnou produkci je dnes možné hodnotit na základě dichotomie autentické umění - kýč.

Pro přehodnocení Greenbergových stanovisek a uvážení jejich aktuálnosti pro dnešní dobu je třeba určit specifika naší současné situace ve vztahu k minulosti a vyjasnit možné významy pojmu „kýč“. Hlavní rozdíl mezi dnešní dobou a obdobím třicátých let dvacátého století spočívá v tom, že dnes již rozpoznáváme „typický kýč“, a také v tom, že se avantgarda přirozeně inkorporovala do naší tradice, na základě čehož dnešní živé umění přišlo o možnosti, které vyvěraly z prvoplánového zbrojení proti tradici a proti konvenčním způsobům zobrazování. Tyto skutečnosti měly dalekosáhlé důsledky v oblasti výtvarného umění a snaha o jejich popsání by se mohla stát motivem k napsání uměnovědné práce. Pro mne je nyní z estetického hlediska důležitější shrnout rozdíly mezi různými významy pojmu „kýč“, které figurují v probíraných statích a do tohoto uvažování zahrnout i významy, se kterými se setkáváme během každodenních konverzací. Velmi často v teoretických diskuzích i běžné mluvě dochází ke zmatkům kvůli nesourodému chápání a užívání tohoto termínu.

Kýč můžeme tedy chápat jako 1) úpadkové, stagnující umění, které brzdí živou kulturu, 2) jako banální předměty, které mohou být vyráběny masově, ale i rukodělně, 3) jako popkulturu, jejímž primárním cílem je zisk, 4) jako určitou tendenci v současném umění, která pracuje s tematikou kýče.

Příkladem prvního pojetí kýče může být akademismus či zpolitizované umění. Avšak i tyto sféry je třeba podrobit hlubší analýze před tím, než je zařadíme do kategorie kýče. Nemůžeme například odsoudit veškeré akademické malířství jako umělecký styl nebo techniku za kýč, jelikož tato sféra sama o sobě nemá tak negativní potenciál jako samotný kýč. Spíše její finální fáze na konci devatenáctého století nabrala podoby stagnujícího umění a všichni, kdo pokračovali v akademickém trendu, byli možná i právem kritizováni. Jestliže ale byl na počátku dvacátého století modernismus chápán jako čistý protiklad kýče, který měl svou konkrétní podobu v akademickém malířství, můžeme současný realismus, streetart nebo „neopop“ stejným způsobem vztáhnout k předcházejícím dominantnímu směru, například konceptualismu<sup>49</sup>. Formy, obsahy, postupy a témata živého umění a tohoto specifického pojetí kýče podléhají vývoji a změně, jejich vnitřní princip však zůstává stejný. Je tedy

---

<sup>49</sup> V této chvíli chápeme konceptualismus v jeho nejužším významu jako umělecký směr, který pracuje s myšlenkami a reálnými skutečnostmi spíše než s vizualitou.

pochopitelné, že v rámci oceňování umění na základě tohoto kritéria dochází postupem času k názorovým změnám<sup>50</sup>.

Druhý druh kýče je tím nejčistším. Typické příklady předmětů, které by spadaly do této sféry nevyvolávají žádné kontroverze a pochyby o tom, že jsou kýčem. Zárodky tohoto druhu kýče můžeme nalézt v populární kultuře, kterou popisuje Greenberg. Je ale třeba si uvědomit, že kýče v podobě banálních, sentimentem nabitých předmětů jsou součástí populární kultury, avšak na základě tohoto tvrzení nelze říci, že celá populární kultura je kýčem.

Označit veškerou populární kulturu za kýč je značně problematické i z toho důvodu, že dnes populární sféra znamená pro tvůrce jeden z vrcholů profesionalizace. Existuje mnoho projektů v rámci pop kultury, které vznikají s intencí využít určitý potenciál a vydělat na něm peníze, bez toho aby měl výsledek větší myšlenku, „duši“ či hodnotu, na druhou stranu však existují i příklady velmi zajímavé tvorby, která by bez finančního zázemí této sféry nevznikla. Nelze tedy populární kulturu jako celek označit za kýč a vnímat ji jako protipól umění. Spíše je třeba kriticky hodnotit konkrétní jednotlivosti.

Dnešní doba se zdá být zmatenou v momentech, kdy shledáváme, že vysoké umění přijalo „typický“ kýč do své sféry. Je to ale jen zdánlivý postřeh. Současné umění pracuje s objekty či styly, které vykazují znaky kýčovitosti, ale vždy se jedná o jednotlivosti, se kterými je tvořivým způsobem pracováno. „Kýčovitě“ umění Jeffa Koonse přestáváme odsuzovat za jeho esteticky defektní obsahy a styl a oceňujeme ho jako celek za jeho původnost, komplexnost a inovativní potenciál (Obr. 4-6). Není ani třeba vysvětlovat přijetí sféry kýče do umění pomocí „campy“ citlivosti, jelikož se málokdy jedná o upřímné obdivování banálních předmětů ze strany tvůrce či diváka. Jde spíše o to, že se kýčovité předměty staly součástí našeho života a běžné reality a není se proto co divit, že začaly být reflektovány v umění.

Na závěr je třeba říci, že kýč jako systém je ve svém nejobecnějším významu protikladem umění, je ale třeba mít na paměti také to, že se jednotlivosti, které bývají označovány za kýč, mohou stát inspiračním zdrojem umění.

---

<sup>50</sup> Během devatenáctého století bylo akademické malířství chápáno jako vrchol vysokého umění, z perspektivy třicátých let se jevílo jako kýč, dnes dochází opět k jeho přehodnocování.



## BIBLIOGRAFIE

- ADORNO, Theodor, *Schéma masové kultury*, Oikoymenh, Praha, 2009.
- ADORNO, Theodor, „Kritika katarze; kýč a vulgárnost“, in: *Estetická teorie*, Panglos, Praha, 1997, str. 310-314.
- BEARN, Gordon C. F., heslo: Kitsch, in: *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 1998, str. 65-70.
- BENJAMIN, Walter, „Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha, 1979, str. 17-47.
- BROCH, Hermann, „Několik poznámek k problému kýče“, in: *Román – mýtus – kýč*, Dauphin, Praha, 2009, str. 55-79.
- BROCH, Hermann, „Zlo v hodnotovém systému“, in: *Román – mýtus – kýč*, Dauphin, Praha, 2009, str. 133-192.
- BURGER, Peter, heslo: Avant-Garde, in: *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, 1998, str. 185-189.
- CĂLINESCU, Matei, „Kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 110-117.
- CĂLINESCU, Matei, „La idea de vanguardia“, in: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadenica, kitsch, posmodernismo*, Tecnos, 2003, str. 103-153.
- DICKIE, George, „Co je umění? : Institucionální analýza“, in: *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec, 2010, str. 52-64.
- DEBORT, Guy, *Společnost spektaklu*, :intu:, Praha, 2007.
- DORFLES, Gillo, *Kitsch: The World of Bad Taste*, Studio Vista, London, 1975.
- ECO, Umberto, *Skeptikové a těšitelé*, Svoboda, Praha, 1995.
- ECO, Umberto, „Ošklivost jinakosti, kýč a camp“, in: *Dějiny ošklivosti*, Argo, Praha, 2007, str. 391-408.
- FOSTER, Hal, KRAUSSOVÁ, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D., *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha, 2007.
- GREENBERG, Clement, *Art and culture: Critical essays*, Beacon Press, Boston, 1972.
- GREENBERG, Clement, „Avantgarde and kitsch“, in: *Art and culture: Critical essays*, Beacon Press, Boston, 1972.
- HARRIES, Karsten, „Kýč“, in: *Smysl moderního umění – Filosofické interpretace*, Host, Praha, 2010, str. 78-87.

- HARRIES, Karsten, „Realismus a kýč“, in: *Smysl moderního umění – Filosofické interpretace*, Host, Praha 2010, str. 140-148.
- HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrad, *Estetický slovník*, Svoboda, Praha, 1995.
- KULKA, Tomáš, *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2000.
- KUNDERA, Milan, *Nesnesitelná lehkost bytí*, Sixty-Eight Publishers, Toronto, 1985.
- LUGG, Catherine, Kitsch, in: *Kitsch: From Education to Public Policy*, Falmer press, New York, 1999, str. 3-13.
- MELVILLE, Stephen, heslo: Clement Greenberg, in: *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, 1998, str. 335-337.
- SAKS, Lucia, HERWITZ, Daniel, heslo: Camp, in: *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, 1998, str. 327-331.
- SCRUTON, Roger, „Kitsch and the Modern Predicament“, in: *City journal* (online), 1999, [cit. 2011-08-08], dostupný z: [http://www.city-journal.org/html/9\\_1\\_urbanities\\_kitsch\\_and\\_the.html](http://www.city-journal.org/html/9_1_urbanities_kitsch_and_the.html), (v českém překladu: SCRUTON, Roger, „Kýč a soudobé dilema“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 117-119).
- SCRUTON, Roger, „On defending of beauty“, in: *The American Spectator* (online), 2010, [cit. 2011-08-08], dostupný z: <http://spectator.org/archives/2010/05/17/on-defending-beauty#>.
- SONTAGOVÁ, Susan, „Poznámky k fenoménu camp“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000, str. 79-86.
- SOURIAU, Étienne, *Encyklopedie estetiky*, Victoria Publishing, Praha, 1994.
- WEITZ, Morris, „Role teorie v estetice“, in: *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec, 2010, str. 52-64.
- WARHOL, Andy, *Od A k B a zase zpět*, Archa, Zlín, 1990.

## **INTERNETOVÉ ZDROJE**

<http://cs.wikipedia.org/>

<http://www.artmuseum.cz/>

<http://www.city-journal.org/>

<http://www.charnine.com/>

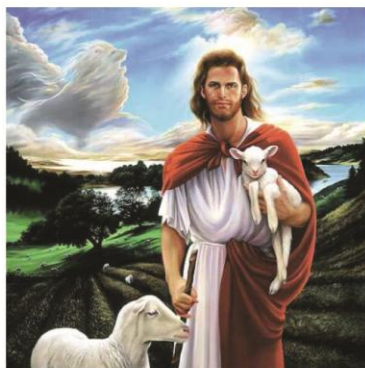
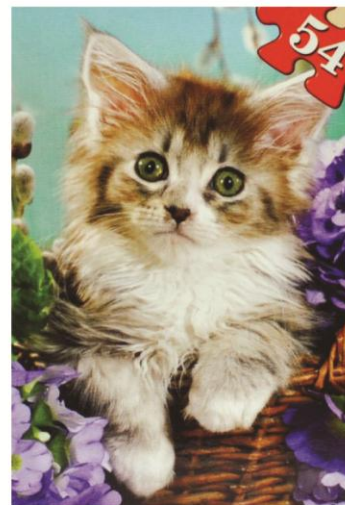
<http://www.jeffkoons.com/>

<http://www.keane-eyes.com/>

<http://www.spectator.co.uk/>

<http://www.thomaskinkade.com/>

## OBRÁZKOVÁ PŘÍLOHA



Obr. 1. Typický kýč.



Obr. 2. Thomas Kinkade, A New Day at the Cinderella Castle, 2010.



Obr. 3. Keane Eyes, Bez názvu, 2007.





Obr. 4. Jeff Koons, HangingHeart (Red-Gold), 1994-2006.



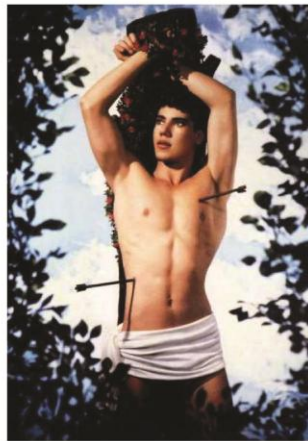
Obr. 6. Jeff Koons, Diamont (Blue), 1994-2005.



Obr. 9. Takashi Murakami, Flower Matango, 2009.



Obr. 5. Jeff Koons, Auto, 2001.



Obr. 7. Pierre et Gilles, St. Sebastian, 1987.



Obr. 8. Pierre et Gilles, Le grand amour, 2004.



Obr. 10. Takashi Murakami, Flowerball Sexual Violet No.1 (3D), 2008.





Obr. 11. Alexandre Cabanel, Zrození Venuše, 1875.



Obr. 12. A. W. Bouguereau, Polibek, 1873.



Obr. 13. Pablo Picasso, Věda a dobročinnost, 1898.



Obr. 14. D. Ingres, Turecká lázně, 1862.



Obr. 15 Ilja Repin, Burlaci na Volze, 1870-73.





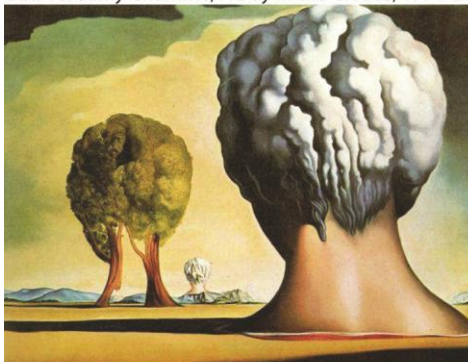
Obr. 16. Samy Charnine, A Day in the Clouds, 1994-2011.



Obr. 18. Samy Charnine, Coming of Age, 1994-2011.



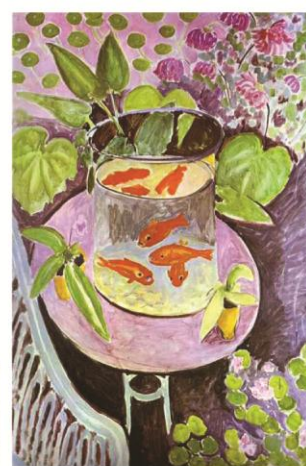
Obr. 19. René Magritte, Time Transfixed, 1938.



Obr. 17. Salvador Dalí, The Three Sphinxes of Bikini, 1947.



Obr. 20. Samy Charnine, Out of the Blue, 1994-2011.



Obr. 21. Henri Matisse, Red fish, 1911.



Obr. 22. Samy Charnine, Untitled, 1994-2011.



Obr. 23. Tizian, Danae a zlatý déšť, 1553.



Obr. 24. Ilustrace pro Saturday Evening Post od Normana Reckwella.

